

O dwóch adaptacjach *Mazepy* Juliusza Słowackiego

1 Por. A. JACKIEWICZ: *Kordianowskie i plebejskie tradycje w filmie polskim*. „Kino” 1969, nr 11. Por. także tezy autora zawarte w tekście *Powrót Kordiana*. „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 4, s. 23–37.

2 Por. T. LUBELSKI: „*Pan Tadeusz*” a kino. O adaptacjach filmowych poematu Mickiewicza. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Recepcja*. Red. B. DOPART. Kraków 2006, s. 428.

3 W 2009 roku na ekrany kin weszła – niestety wyjątkowo niefortunna – filmowa adaptacja *Balladyny* w reżyserii Dariusza Zawisłaka.

4 A. JACKIEWICZ: *Kordianowskie i plebejskie tradycje...*, s. 5.

5 Por. *ibidem*.

W opublikowanym w 1969 roku na łamach „Kina” artykule, analizując wpływ myśli romantycznej na twórczość polskich filmowców, Aleksander Jackiewicz uczynił Juliusza Słowackiego jednym z literackich patronów polskiej szkoły filmowej¹. Paradoksalnie, dzieła poety, które – zdaniem Jackiewicza – były punktem odniesienia dla twórców takich jak Andrzej Wajda czy Andrzej Munk, nie stały się przedmiotem zabiegów adaptatorskich ani w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, ani później. O ile *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza został przeniesiony na ekran przez Ryszarda Ordyńskiego jeszcze w 1928 roku (a pierwsze plany adaptacji powstały już około 1911 roku²), o tyle najwybitniejsze utwory Słowackiego, za wyjątkiem *Balladyny*³, do dzisiaj nie doczekały się swoich filmowych wersji.

Wydaje się, że opisywane przez Jackiewicza „kordianowskie tradycje” w polskim kinie miały wiele wspólnego nie tyle z dziełem Słowackiego, ile z pewnymi stereotypami charakterystycznymi dla postrzegania narodowego (czyli głównie tyrtejsko-martyrologicznego) romantyzmu przez widzów i reprezentantów polskiej szkoły filmowej. Stereotypami, warto dodać, na które – obok wywiezionej z *Kordiana* postawy bohaterów – składał się szereg wyobrażeń ikonicznych. Na tej zasadzie Maciek Chełmicki z *Popiołu i diamentu* (1958) Wajdy był w interpretacji krytyka „Kordianem potraktowanym tragicznie, dokonującym czynu, który w zmienionych warunkach dziejowych stał się zbrodnią”⁴, a przerażająca wędrownica bohaterów *Kanału* (1956) tego samego reżysera kojarzyła się z dantejską drogą przez Syberię opisaną na kartach *Anhellego*⁵.

Zdecydowanie większą popularnością cieszyły się dzieła Słowackiego wśród twórców związanych z Teatrem Telewizji, w którego ramach powstały wybitne spektakle, do jakich zaliczyć należy m.in. *Horsztyńskiego* w reżyserii Jerzego Kreczmara (1966), *Balladynę* Olgi Lipińskiej (1982), *Kordiana* Jana Englerta (1994), *Księdza Marka* (1997) oraz *Sen srebrny Salomei* (1994) Krzysztofa Nazara. To właśnie w Teatrze Telewizji w 1969 roku Gustaw Holoubek wystawił *Mazepę* Słowackiego. Wielki sukces spektaklu zachęcił reżysera do próby zaadaptowania dramatu poety na potrzeby filmu. W 1976 roku filmowy

Mazepa wszedł na ekrany polskich kin. Bynajmniej nie była to jednak pierwsza adaptacja dramatu Słowackiego.

Przeoczone arcydzieło

Przekonanie o prekursorstwie Holoubka w dziedzinie filmowych adaptacji utworów Słowackiego było tak powszechne, że podejmując w 1976 roku na łamach „Kina” dyskusję z Marią Janion na temat filmowego *Mazepy*, Maria Żmigrodzka nazwała dzieło polskiego reżysera „pierwszym przykładem współczesnej adaptacji filmowej dramatu romantycznego”⁶. Nic bardziej błędnego. Na cztery lata przed Holoubkiem dramat Słowackiego zekranizował Walerian Borowczyk, twórca od końca lat pięćdziesiątych realizujący filmy przede wszystkim we Francji. Pomyłkę autorki usprawiedliwia oczywiście fakt, iż film *Blanche* (1971), bo taki tytuł nosi francuska adaptacja, nie wszedł w Polsce do oficjalnego obiegu, co należy uznać za niepowetowaną stratę. Dzieło Borowczyka jest bowiem dziełem wybitnym, a na dodatek docenionym przez środowisko filmowe: jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie w 1972 roku przyznało mu nagrodę specjalną.

Blanche reprezentuje typ adaptacji, która – zgodnie z deklaracją reżysera – skierowana jest do jak największej liczby widzów, bez względu na to, czy literacki oryginał jest im znany, czy nie⁷. Próbując wpisać historię przedstawioną w *Mazepie* w kontekst doskonale znany nie tylko polskiej, ale i międzynarodowej publiczności, Borowczyk osadza akcję swojego filmu w średniowiecznej Francji, w feudalnych realiach odnajduje dogodny tło snucia opowieści o skrzywdzonej niewinności i desperacko broniącym honorze. Amelia staje się tutaj tytułową *Blanche* (w tej roli Ligia Branice), Zbigniew przyjmuje imię Nicolas (Lawrence Trimble), a sam kozacki paż Jana Kazimierza, *Mazepa*, przemienia się w znanego ze swego wdzięku, dowcipu i miłosnych podbojów pana Bartolomeo (Jacques Perrin). Nie odchodzi przy tym Borowczyk aż tak daleko od ducha tekstu i czasów, w jakich powstał; średniowiecze, o czym doskonale wiadomo, było epoką bliską romantyzmowi, a wydarzenia przedstawione w filmie Borowczyka pokrywają się (z pewnymi wyjątkami) z tymi opisanymi przez Słowackiego.

Fakt, iż w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku powstały dwie niezależne adaptacje tego samego – dodajmy: ani nie najlepszego, ani nie najbardziej znanego – dramatu Słowackiego, poprzedzone jeszcze spektaklem Teatru Telewizji, budzić musi zastanowienie. „Dlaczego *Mazepa*?” – pytają Janion i Żmigrodzka, starając się zgłębić decyzję Holoubka o zekranizowaniu tego właśnie utworu. I natychmiast odpowiadają: z tych samych powodów, z których dramat ten szybciej niż inne dzieła Słowackiego trafił na deski teatru; dlatego że *Mazepa* to

6 M. JANION, M. ŻMIGRODZKA: *Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog o filmowym „Mazepie”*. „Kino” 1976, nr 3, s. 11–12.

7 Por. wypowiedzi Waleriana Borowczyka związane z filmową adaptacją powieści Stefana Żeromskiego *Dzieje grzechu*: A. MARKOWSKI: *Erotyka łagodzi obyczaje. Rozmowa z Walerianem Borowczykiem*. „Kino” 1975, nr 10.

sztuka o wyrazistej intrydze, sztuka „dobrze zrobiona”, osadzona w malowniczej scenerii, wyposażonej w obyczajowe bogactwo szczegółów. [...] Do tego – konsekwentna psychologia postaci, postaci przeciwstawionych – bo „sarmackich” i „dworskich”, ścierających się mentalności, postaw, obyczajów. No i postać, która stała się mitem romantycznym, postacią Mazepy – połączenie dzikiego, kozackiego „syna stepów” z porywającym Don Juanem⁸.

8 M. JANION, M. ŻMI-GRODZKA: *Kostiumowy dreszczowiec...*, s. 12.

9 Por. A. LEDÓCHOWSKI: *Nazwisko tchórze weźmie ręką krwawą*. „Film” 1976, nr 14, s. 9.

10 Por. M. JANION, M. ŻMI-GRODZKA: *Kostiumowy dreszczowiec...*, s. 14–16.

Być może do wszystkich tych powodów należałoby dodać jeszcze jeden. Aleksander Ledóchowski zauważa, że wiele aspektów *Mazepy* Holoubka świadczy o tym, że reżyser widział *Blanche* Borowczyka. W obu filmach akcja właściwa rozpoczyna się od analogicznych scen kąpeli i ubierania Amelii / *Blanche*, w obu występuje motyw ptaka zamkniętego w klatce⁹. Jeśli nawet film Borowczyka nie podsunął Holoubkowi pewnych rozwiązań inscenizacyjnych, to z pewnością mógł stać się dla niego (być może polemicznym) punktem odniesienia. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że pomimo nawiązania do tego samego utworu Słowackiego, filmy Borowczyka i Holoubka plasują się na skrajnych biegunach interpretacji *Mazepy*. O ile wymowa filmu Holoubka oscyluje, na co zwracają uwagę Janion i Żmigrodzka, między odczytaniem wydarzeń przedstawionych w dramacie Słowackiego jako „kostiumowego dreszczowca” albo „ironicznej tragedii miłości”¹⁰, o tyle w dziele Borowczyka mamy do czynienia z dyskursem religijnym.

Kinoteatr

W nawiązaniu do telewizyjnego spektaklu, jaki Holoubek przygotował na podstawie *Mazepy* Słowackiego, Janion i Żmigrodzka stwierdzają:

Nie było to przecież sfilmowane przedstawienie, a jednak miało jakiś rys teatralności, który w filmie znikł zupełnie. [...] [Filmowy *Mazepa* – M.K.P.] to nie jest przedstawienie teatralne w kinie. To rzeczywiście film¹¹.

11 Ibidem, s. 11.

Badaczki w dyskusji dużo miejsca poświęcają problemowi „filmowości” *Mazepy* Holoubka. Determinacja, z jaką autorki próbują udowodnić, że dzieło reżysera to rzeczywiście film, a nie teatr, świadczy o tym, że kwestia ta budziła pewne kontrowersje. Gdyby *Mazepa* Holoubka był dziełem bezwzględnie filmowym, to jest operującym tylko filmowymi środkami wyrazu, tezy o jego filmowości nie trzeba byłoby w ogóle bronić. Tymczasem, na co słusznie zwraca uwagę Ledóchowski, filmowość *Mazepy* jest kwestią sporną:

Inscenizacja Holoubka to – wygrzebując stare określenie – „kinoteatr”. [...] Szczególnie jest to odczuwane w podawaniu dialogu, w zwolnionym tempie mówienia, delektowaniu się słowami. *Mazepa* Holoubka to przede wszystkim deklamacja Słowackiego. Towarzyszy temu często frontalność ujęć i pewna poza¹².

Czytając te uwagi, nie można zapomnieć, że Ledóchowski zestawia film Holoubka z dziełem Borowczyka. To właśnie w konfrontacji z *Blanche* polska adaptacja *Mazepy* objawia swój bezwzględnie teatralny rodowód. Holoubek, owszem, sięga po środki typowo filmowe – ruchy kamery czy montaż równoległy – ale na ich niekonwencjonalne wykorzystanie decyduje się głównie w scenach, które zostały do dramatu dodane w scenariuszu, na przykład w tych, które prezentują niezwykle ruchliwą Amelię (Magdalena Zawadzka) i podążającego ciągle jej śladami Zbigniewa (Krzysztof Kolberger), czy w prologu prezentującym postać samego *Mazepy* (Jerzy Bończak). Kiedy jednak z ekranu zaczynają padać kwestie napisane przez Słowackiego, postaci upozowane i kadrowane są w sposób charakterystyczny dla Teatru Telewizji, a aktorzy grają tak, jakby znajdowali się nie na planie filmowym, lecz na scenie. Holoubek sięga również dwukrotnie po montaż retrospektywny: najpierw w scenie, w której Amelia – po niefortunnym spotkaniu z *Mazepą* na kładce – zwraca się o pomoc do króla, a potem w sekwencji, w której paź opowiada Amelii o rzeczywistym przebiegu pojedynku ze Zbigniewem. W obu przypadkach obraz (element filmowy) zostaje podporządkowany słowu (elementowi literackiemu): oglądając wydarzenia, słyszymy równocześnie dotyczącą ich relację.

Janion i Żmigrodzka upatrują zasługi Holoubka między innymi w fakcie, że nie uwzględnił on w swoim filmie scen „niekonicznych i, powiedzmy od razu, w tekście nie najszcześniejszych”, takich jak „konwencjonalna scena między przebrany za księdza Zbigniewem a uwięzioną Amelią, scena, w której ujawnia się to, co i tak wiadomo”¹³. Innymi słowy: zachowując szacunek dla wieszka i jego dzieła, z pietyzmem oddając literackie walory tekstu, Holoubek subtelnie „poprawia” Słowackiego. Tyle że to, co z perspektywy teatru może się wydawać niefortunne, często jest właśnie bardzo „filmowe”. Borowczyk zachowuje wspomnianą scenę i nadaje jej symboliczne znaczenie: zamknięcie *Blanche* w ciasnej i brudnej żelaznej klatce koresponduje z przewijającym się w filmie leitmotiwem uwięzionego białego gołębia, podkreślającym czystość i niewinność bohaterki. Mrok, w jakim rozgrywa się ta scena, kontrastuje z jasną tonacją poprzednich sekwencji i symbolizuje podłość otaczających *Blanche* ludzi. Jedynymi jasnymi elementami w kompozycji kadru pozostają twarz i dłoń żony Wojewody

14 W dramacie dowiedziała się o tym – choć nie chciała w to uwierzyć – wysłuchując relacji Chmary (akt IV, scena I). Por. J. SŁOWACKI: *Mazepa*. W: IDEM: *Dzieła wybrane*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 4: *Dramaty*. Oprac. M. BOKSZCZANIN. Wrocław 1983, s. 305. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

15 M. PRZYLIPIAK: *Kino stylu zerowego*. Gdańsk 1994, s. 96.

(Michel Simon). W zakończeniu sceny Blanche, uświadomiwszy sobie, że w jej alkowie umiera zamurowany człowiek¹⁴, spogląda prosto w kamerę. Otwartość i bezpośredniość spojrzenia jest cechą charakterystyczną tej postaci – reżyser zdaje się na każdym kroku podkreślać szczerłość i czystość jej intencji. Jasna twarz niewinnej Blanche, szeroko otwartymi oczami patrzącej na otaczający ją ciemny świat, zajmuje cały kadr i wprowadza do filmu Borowczyka nowy wątek – motyw samego spojrzenia.

„Inne” spojrzenie

Co szczególne, w polskiej adaptacji również pojawia się temat spojrzenia. *Mazepa* Holoubka to przede wszystkim film o podglądaniu, wręcz o voyeuryzmie. Tutaj każdy zdaje się podglądać każdego, przede wszystkim zaś Amelię: już w jednej z pierwszych sekwencji widzimy Zbigniewa zaglądnącego przez okno do komnaty, w której jego macocha jest kąpana w obecności męża (Mieczysław Voit). Później Amelię śledzą jeszcze Wojewoda i oczywiście Mazepa, który z ukrycia obserwuje spotkanie Zbigniewa i jego macochy. Motyw zamaskowanego spojrzenia jest zresztą zasygnalizowany już w prologu, gdzie kamera obserwuje królewski obóz spomiędzy zarośli, na samym wstępie wprowadzając wątpliwość co do pozycji samego widza, który już niedługo będzie być może podglądaczem, z ukrycia podpatrującym rozgrywającą się w zamku Wojewody tragedię. Wkrótce potem zaalarmowany czymś Mazepa spogląda prosto w kamerę, a w kilka chwil później to samo robią w scenie kąpieli Amelia i podglądający ją Zbigniew.

Spojrzenie prosto w kamerę jest oczywiście bardzo charakterystycznym środkiem wyrazu, na ogół odczytywanym jako podważenie iluzyjności świata przedstawionego. Jak pisze Mirosław Przylipiak: „W tradycyjnym filmie widz przyjmuje [...] pozycję podglądacza. [...] Patrzenie w obiektyw znaczy [...] – zobaczyć widza”¹⁵. Na takiej właśnie zasadzie motyw ten wprowadza Holoubek: zaalarmowane postaci dramatu odwracają się nagle, jakby świadome, że ktoś je z ukrycia obserwuje. Tak zastosowany środek filmowy w zamierzeniu budzi dyskomfort u widza, który uświadamia sobie swoją pozycję voyeura.

[Dla porządku wypada także wspomnieć o jeszcze jednej możliwej interpretacji tego motywu. Wszak spojrzenie prosto w kamerę jest środkiem charakterystycznym wielu przekazów telewizyjnych. Tym samym *Mazepa* Holoubka ujawniałby swój teatralno-telewizyjny rodowód na kolejnej płaszczyźnie].

Borowczyk zdaje się jednak łamać zakaz spojrzenia w kamerę w odmienny sposób. Bezpośredniość spojrzenia Blanche w obiektyw nie tyle sygnalizuje postawę „widzę ciebie, widza-podglądacza”, ile raczej jest manifestem: „popatrz na mnie, nie mam nic do ukrycia”.

16 A. MARKOWSKI: *Erotyka łagodzi obyczaje* ..., s. 18.

[Wydaje się, że skłonność do łamania zakazu patrzenia prosto w obiektyw ma też związek z malarskimi zainteresowaniami Borowczyka, potwierdzonymi przez niego w jednym z wywiadów: „Z wykształcenia jestem malarzem, dlatego taką uwagę przykładam do strony plastycznej kadru. [...] Każdy szczegół, niemal każdy kadr jest przemyślany i ściśle zakomponowany przed przystąpieniem do pracy na planie”¹⁶].

Kontrapunktem dla ukradkowych spojrzeń w filmie Holoubka jest motyw zamkniętych oczu. Wojewoda najpierw zasłania oczy Amelii, a potem zmusza ją, by patrzyła na zamurowywanie jej alkowy. Nieco później Jan Kazimierz (Zbigniew Zapasiewicz) próbuje zasłonić sobie oczy, gdy w jego obecności zabija się Wojewoda. Pragnienie oglądania z ukrycia, podglądania cudzych sekretów zostaje więc w *Mazepie* skonfrontowane z niechęcią otwartego patrzenia na cudzą tragedię.

17 W dramacie *Mazepa* również wchodzi do zamku przez okno, ale trafia od razu do głównej sali „oświeconej jak na bal” (*Mazepa*, akt I, scena IV, s. 253).

Jest wreszcie spojrzenie szczególne – spojrzenie samego Mazepy, świadczące o jego szczególnym statusie w świecie przedstawionym w filmie. W nieobecnej w dramacie scenie¹⁷, w której bohater tuż po przybyciu na zamek wchodzi przez okno do komnaty Amelii, widzimy Mazepę przeglądającego się w zwierciadle. Nie można jednak z tego faktu wysnuć wniosku, że królewski paź jest jedyną w filmie osobą skłonną do introspekcji. Warto pamiętać, że w tej samej scenie Mazepa przymierza biżuterię Amelii, skrapia się jej perfumami i podziwia jej bieliznę. Królewski paź gra tutaj przed samym sobą błązna, a jego spojrzenie w zwierciadło przypomina raczej spojrzenie na siebie samego jako „innego”. Mazepa w filmie Holoubka jest postacią niejednoznaczną, o nieokreślonej tożsamości: Kozakiem odzianym w szwedzkie szaty, mężczyzną spryskującym się kobiecymi perfumami, potencjalnym kochankiem nie tylko budzącym fascynację kobiet, ale i oddziałującym w tajemniczy sposób na innych mężczyzn, przede wszystkim Zbigniewa, co jest widoczne w scenach obu ich pojedynków.

18 M. JANION, M. ŻMI-GRODZKA: *Kostiumowy dreszczowiec*..., s. 15.

Podczas analizy postaci stworzonej przez Słowackiego Janion i Żmigrodzka zauważają, że nie będąc bynajmniej bohaterem tragicznym, Mazepa staje się „detonatorem tragicznego konfliktu”¹⁸. W swym filmie Holoubek wydobywa ten wątek, równocześnie jednak niejako go komplikuje: pojawienie się Mazepy katalizuje konflikty już w zamku Wojewody dojrzewające. Sytuacja wydaje się przy tym znacznie bardziej nabrzmiała niż w dramacie, w którym wszak nie bez powodu Mazepa, namawiając Zbigniewa, by ten wyjechał z nim i spróbował zapomnieć o Amelii, wypowiada słowa:

W jej szafirowych oczach twoja bogobojność
Zostawiła anielskość dotąd i spokojność;

W wersji Holoubka żadna „bogobojność” nie „zostawiła anielskości ani spokojności”. Zanim jeszcze kozacki paź zacznie działać, oglądamy postaci dramatu już fatalnie uwikłane w relacje oparte na zazdrości i pożądaniu: Wojewoda zazdrośnie strzeże Amelii nawet podczas kąpieli, Zbigniew zazdrośnie ich podgląda, świadoma pożądania obecnego w nich obu Amelia nieustannie je podsyca. Mazepa jest w tym świecie jedyną postacią, której pragnienia są wszystkim znane: zanim jeszcze przybędzie do zamku, wiadomo, że będzie chciał kogoś uwieść. Kiedy więc Zbigniew przyłapuje jakąś postać wałęsającą się nocą pod oknem komnaty Amelii, podejrzenie pada od razu na pazia: „[...] krew ciekła z oszczepa... – relacjonuje król swoją przygodę – A mój ludojad krzyczał: – »Jaki tchórz Mazepa [...]«” (akt I, scena XV, s. 269). Sam Mazepa zresztą przy pierwszej okazji wyjawia swoje pragnienia Amelii. Bezpośredniość pazia przyspiesza eskalację konfliktów, a jego seksualna niejednoznaczność ułatwia ujawnienie się tych, które łączą się z jakimś tabu (na przykład z miłością do macochy). Wszak po pierwszym pojedynku z Mazepą i decyzji opuszczenia zamku Zbigniew manifestuje swoje uczucia do Amelii, co w filmie Holoubka przybiera formę nasyconej erotyzmem sceny.

Amelia w kreacji Magdaleny Zawadzkiej i w wizji Holoubka nie jest bynajmniej niewinna. Już w pierwszych sekwencjach obserwujemy ją biegającą po ogrodzie, rozglądającą się uważnie, upewniającą się, że Zbigniew podąży jej śladem. Bohaterka jest w pełni świadoma uczuć, jakie żywi do niej pasierb, pozwala się ścigać, podglądać, więcej – najwyraźniej tego właśnie pragnie. W pierwszych scenach z Mazepą Amelia zachowuje ton bardzo ostrożnej kokieterii. Bez wątplenia blisko jej nie do „świętej”, jaką opisywał Słowacki¹⁹, ale do świadomej siebie, dojrzałej kobiety.

Inne, czyli święte

W zakończeniu filmu Holoubka Mazepa prezentuje jeszcze jeden typ „innego” spojrzenia. W scenie, w której pędzi przez pola przywiązany do grzbietu dzikiego konia, spogląda po raz kolejny prosto w kamerę, tym razem jednak wzrokiem niezdolnym już do postrzeżenia czegokolwiek, martwym. Motyw niewidzącego spojrzenia przywołuje również w swoim filmie Borowczyk, nadaje mu jednak inne znaczenie.

Istotny wydaje się już fakt, iż w ujęciu Borowczyka to właśnie Amelia / Blanche staje się tytułową postacią. Tytuł filmu wręcz zmusza do tego, by to właśnie w żonie Wojewody poszukiwać klucza do interpretacji dramatu. O ile przy tym Holoubek w swojej adaptacji

19 W tekście dramatu wielokrotnie pojawiają się aluzje do „świętości” Amelii. „Owiłała mię przy tobie trwoga niewymowna, / Jak w miejscu świętym” – mówi Mazepa (akt I, scena 9, s. 258), dodając w tej samej scenie: „Boś podobna do świętej” (s. 260), i zwracając się do Amelii: „O niebieska! bądź świętą osobą [...]” (s. 260). Również Wojewoda odwołuje się do świętości Amelii: „Panu Bogu chwała, / Że mi nadarzył świętą kobietę za żonę...” (akt II, scena VII, s. 280), a sama Amelia mówi o swojej czystej duszy (akt III, scena III, s. 292).

każe powątpiewać w deklarowaną często świętość Amelii, o tyle Borowczyk właśnie na tej świętości się koncentruje. W realizacji Holoubka Innym odpowiedzialnym za eskalację konfliktów jest Mazepa, w filmie Borowczyka Inną jest Blanche, a rozgrywająca się na ekranie tragedia wydaje się skutkiem nierozpoznania owej inności przez pozostałe postaci.

Ze wszystkich bohaterów dramatu najbliższy prawdy o Blanche wydaje się Nicolas, dlatego reżyser konsekwentnie buduje podobieństwa między tymi dwiema postaciami. Miłość Blanche i Nicolas pozostaje niewinna. Nie ma w niej ukrytego erotyzmu, tak charakterystycznego dla związku Amelii i Zbigniewa w polskiej adaptacji dramatu, choć za sprawą zazdrości Nicolas wkrada się między kochanków okrucieństwo, widoczne w rozgrywającej się w klatce scenie, w której bohater boleśnie wykręca dłonie macochy, szybko się jednakże opamiętuje. Czystość Blanche, sygnalizowana już poprzez jej imię, zostaje zaprezentowana w otwierającej film sekwencji kąpieli. Naga bohaterka wyłania się z kamiennej wanny, a następnie zostaje owinięta białym płótnem. W kąpieli i ubieraniu się towarzyszą jej tylko służące. W filmie Holoubka kąpiel Amelii odbywa się wieczorem i jest przy niej obecny Wojewoda. Scena ta ujawnia charakter uczuć bohatera do młodej żony. W tym kontekście znamieną wydaje się bierność Amelii, będącej dzieckiem-lalką w rękach Wojewody, pozwalającej na to, by mąż owijał ją białym prześcieradłem i wynosił z wanny²⁰.

20 Motyw ten powróci zresztą w scenie śmierci Amelii, kiedy Wojewoda usadowi ją sobie na kolanach niczym szmacianą lalkę.

Scena kąpieli Blanche jest całkowicie pozbawiona erotyzmu, stanowi przy tym czytelny sygnał: tytułowa bohaterka filmu jest postacią czystą, bez skazy. Wkrótce potem widzimy ją w śnieżnobiałej sukni w głównej sali zamku. Scena kąpieli jest dodatkowo jedyną, w której Blanche pojawia się naga – przez resztę filmu oglądać będziemy jej ciało zasłonięte od stóp do głów, łącznie z włosami. Przyodziana w szarą, prostą suknię Blanche sprowadzona zostanie nie do bujnego ciała, jak Amelia w filmie Holoubka, lecz do jasnej szczupłej twarzy i równie jasnych szczupłych dłoni. W takim prezentowaniu postaci widoczne są echa średniowiecznych kanonów przedstawiania świętych.

Blanche Borowczyka jest bowiem naprawdę świętą. Awanse czynione jej przez króla i jego pazia po prostu ją przerażają, reaguje na nie niczym zalęknione dziecko, a podejrzenia zazdrosnego męża są dla niej niezrozumiałe. Otaczająca ją aura niewinności oddziałuje także na Nicolas, który darzy macochę nabożnym szacunkiem. W scenie, w której pasierb przychodzi, by poinformować Blanche o swoim zamiarze wyjazdu, biegnie ona do Nicolas radośnie i wręcza mu białą lilię – kolejny symbol niewinności i czystości. Lilia zostaje przy tym niemal natychmiast skonfiskowana przez mnicha – jednego z wielu, którzy stanowią w filmie Borowczyka niemy chór,

obserwujący rozgrywający się w zamku dramat. Scena ta stanowi wyraźny sygnał: to nie miłość Blanche i Nicolas jest nieczysta, lecz spojrzenia innych, którzy w niewinnym geście wręczenia pasierbowi białej lilii upatrują czegoś niestosownego.

Blanche jest wolna od wszelkich namiętności, nawet jej miłość do pasierba zabarwiona jest bardziej współczuciem i siostrzanym zrozumieniem niż jakimkolwiek innym uczuciem. W scenie, w której Nicolas pada do stóp macochy, zapłakana bohaterka spogląda na wiszący na ścianie krucyfiks – ten sam, w którym już niedługo utkwii sztylet, jakim mężczyzna będzie próbował odebrać sobie życie. „Zraniony” krucyfiks będzie z kolei jednym z symboli szarpanej i ranionej niewinności Blanche. Innym takim symbolem jest w filmie wspomniany już biały gołąb, zamknięty w klatce podobnie do Blanche zamkniętej w świecie pełnym nieczystych pragnień. Motyw ten, o biblijnym rodowodzie, w interesujący sposób kontrastuje przy tym z podobnym wątkiem obecnym w filmie Holoubka. W *Blanche* w klatce uwięziony został biały gołąb, w *Mazepie* zaś tkwi w niej kanarek, zdecydowanie bardziej przystający do charakteru płochliwej, ale skłonnej do podjęcia gry w pożądanie Amelii.

[Kanarek ów jest zresztą kolejnym dowodem uważnej lektury dzieła Słowackiego. O tym, że Amelia miała kanarka, dowiadujemy się pośrednio z jednego z monologów Zbigniewa: „Śmielszy niż róża listkiem kryjąca jej skronie, / Bliższy jej ust niż swojski jej kanarek złoty [...]” (akt II, scena VII, s. 279)].

Co więcej, gołąb, zamurowany przecież razem z Bartolomeem w sypialni Blanche, już po śmierci bohaterki pojawi się w scenie, w której służąca będzie go poić świeżą wodą. Będzie to przy tym jedyna scena, w której ptak znajduje się poza klatką – cudownie ożywiony i potencjalnie wolny, tak jak dusza Blanche wreszcie wyzwolona z więzienia ciała i świata.

Blanche funkcjonuje w filmie Borowczyka w kontekście nawiązań do biblijnych postaci Ewy i Marii. Związek z pierwszą z nich symbolizuje motyw jabłek zgromadzonych w jej komnacie oraz fakt, iż bohaterka staje się – zupełnie nieświadomie – kusicielką; kusi zarówno króla, jak i jego pazia. Związek z drugą jest akcentowany w filmie przez pieśni i modlitwy maryjne (w scenie rozmowy z Bartolomeem król odmawia zdrowaśki, a w kaplicy urządzonej w dawnej komnacie Blanche – *Litanii loretańskiej*). Została wreszcie Blanche wpisana także w kontekst pasyjny: w dramatycznej scenie rozgrywającej się w jej komnacie bohaterka, broniąc wejścia do swojej alkowy, rozkłada ramiona, co przywodzi na myśl obraz Chrystusa zawieszzonego na krzyżu. W podobny sposób w tej samej scenie zostanie zaprezentowany Nicolas.

Zwieńczeniem religijnego wątku w filmie Borowczyka jest dobrowolna śmierć Blanche. Kiedy w zamku ponownie przybywa król,

odnajduje zwłoki kobiety leżące na posadzce. Niewidzące, inne spojrzenie Blanche wywołuje we władcy wyraźne uczucie żalu. Co charakterystyczne, w scenie tej król spogląda prosto w kamerę, niejako przejmując inne, otwarte, szczere spojrzenie Blanche.

W filmie Borowczyka ważny jest jednak jeszcze jeden typ spojrzenia, nieobecny w *Mazepie* Holoubka. W scenie przybycia króla na zamek kamera usytuowana na wysokości wzroku władcy odślania formującą się na jego powitanie grupę dworzan Wojewody. W starannie zakomponowanym kadrze, przypominającym grupową fotografię, jasna postać Blanche jest punktem centralnym, dopełnianym przez wysoką, usytuowaną w pobliżu sylwetkę jej pasierba. Ten typ ujęć subiektywnych powraca w scenie śmierci Bartolomea: tym razem oglądamy serię niespokojnych obrazów kadrowanych z perspektywy bohatera wleczonego przez rozpędzonego konia: niebo, po którym przelatują ptaki, drzewa, droga, koń – w ujęciach tych zdaje się dochodzić do głosu misterium natury. Jest w nich też ślad gasnącego spojrzenia i niksącej świadomości: w pewnym momencie jedno z ujęć urywa się gwałtownie; następuje zaciemnienie.

Jeśli biały gołąb w filmie Borowczyka pozostaje w symbolicznym związku z Blanche, to w podobnej relacji z Bartolomeem występuje figlarna małpka. Królewski paź w *Blanche* symbolizuje radość życia, dowcip, nieskrępowaną zabawę, przypominającą często irytującą (wszak małpka w kilku scenach włazi tam, gdzie nie powinna) błazenadę. W toku akcji błazenada ta całkowicie zanika. Co więcej, w scenie poprzedzającej przywiązanie Bartolomea do konia ujawnia się kolejny motyw o biblijnej proweniencji: służący Wojewody wyrrywają sobie fantazyjny płaszcz bohatera, w czym można dostrzec aluzję do rozdzielenia szat Chrystusa między żołnierzy podczas ukrzyżowania. W ten sposób królewski paź zaczyna funkcjonować w orbicie znaczeń do tej pory powiązanych przede wszystkim z Blanche.

Erotyka i mistyka

Dwa skrajnie odmienne odczytania dramatu Słowackiego składają oczywiście do refleksji na temat przyjętych przez reżyserów strategii adaptacji. Fakt, iż Holoubek odczytał *Mazepę* jako tragedię pożądania i zazdrości, tragedię pełną tłumionej erotyki, podczas gdy Borowczyk dopatrywał się w utworze Słowackiego raczej tragedii niesłusznie posądzonej niewinności i czystej, świętej miłości, jest zastanawiający. Wszak Walerian Borowczyk uznawany był za jednego z najbardziej uważnych obserwatorów przejawów erotyki w kulturze. Późniejszy twórca piątej odsłony przygód słynnej *Emmanuelle* (1987), autor kontrowersyjnych, przełamujących normy gatunku filmów erotycznych, takich jak *Bestia* (1975), w *Blanche* opowiedział historię miłości, w której nie ma miejsca dla pierwiastków

cielesnych. Co więcej, nakręcił dzieło niemal religijne, takie, w którym nagromadzone symbole wprowadzają istotny rozdział między miłością przyziemną, cielesną, niską a miłością szlachetną, czystą, zakorzenioną w *sacrum*.

Film Holoubka stanowi dowód wielkiego szacunku dla literackiego oryginału. To jednak w *Blanche* – jak słusznie zauważa Ledóchowski – „poeta kina zmierzył się z poetą sceny”²¹. Autor recenzji dochodzi wręcz do wniosku, że film Borowczyka jest „bliższy Słowackiemu niż *Mazepa* Holoubka. Bliższy w logice umotywoowań”²². A przecież żaden z tych filmów nie jest całkowicie wierny dramatowi Słowackiego, który w odczuciu Marii Janion jest tragedią honoru, a w odczuciu Marii Żmigrodzkiej – tragedią zazdrości i zdrady²³.

Alicja Helman w książce poświęconej filmowym adaptacjom literatury pisze, iż są one polem działania twórczej zdrady, dzięki której ekranizowane dzieło „wkracza we wciąż nowe sytuacje komunikacyjne, zdobywa nowych odbiorców, podejmuje z nimi kolejne dialogi i gry”²⁴. W przypadku filmowych adaptacji *Mazepy* owa twórcza zdrada okazała się niezwykle owocna: Borowczyk wpisał dzieło Słowackiego w konteksty religijne, a Holoubek odczytał je przez pryzmat wątków bliskich psychoanalizie.

21 A. LEDÓCHOWSKI: *Nazwisko tchórze...*, s. 9.

22 Ibidem.

23 Por. M. JANION, M. ŻMIGRODZKA: *Kostiumowy dreszczowiec...*, s. 14.

24 A. HELMAN: *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*. Poznań 1998, s. 18.

Magdalena Kempna-Pieniążek

On two adaptations of *Mazepa* by Juliusz Słowacki

Summary

On the example of *Blanche* by Walerian Borowczyk (1971) and *Mazepa* by Gustaw Holoubek (1975), the author of the article presents two different proposals of reading a drama by Juliusz Słowacki. As Holoubek's work seems to be an attempt to look at person relationships presented in *Mazepa* from the angle of the categories close to psychoanalysis, Borowczyk's film is dominated by a quasi-religious discourse. What plays an important role in the article is considerations on a different status of drama characters (especially that of Amelia and Blanche) in his adaptations and movie means by means of which the directors created their visions. Substantially different ways of reading Słowacki's work point to two different adaptation strategies: where Borowczyk chooses a creative interpretation, Holoubek seems to look for hidden senses of drama.

Magdalena Kempna-Pieniążek

Sur deux adaptations de *Mazepa* de Juliusz Słowacki

Résumé

A l'exemple des films *Blanche* de Walerian Borowczyk (1971) et *Mazepa* de Gustaw Holoubek (1975) l'auteur de l'article présente deux propositions différentes d'interprétation du drame de Juliusz Słowacki. Si l'œuvre de Holoubek semble être une tentative de regard sur les relations personnelles dans *Mazepa* à travers des catégories proches à la psychanalyse, dans le film de Borowczyk domine le discours quasi-religieux. Dans l'article jouent un rôle important les réflexions sur le statut différent des personnages du drame (surtout celui d'Amelia/ Blanche) dans les adaptations ainsi que les moyens cinématographiques grâce auxquels les metteurs en scène créaient leurs vision. Les lectures différentes de l'œuvre de Słowacki accusent deux stratégies d'adaptation : Borowczyk prend le chemin d'une réinterprétation créative, pendant que Holoubek semble chercher des sens cachés du drame.